
La peinture d'architecture et de perspective dans la Hollande du XVII^e siècle

Jan Blanc

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/397>

DOI : 10.4000/perspective.397

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juillet 2006

Pagination : 334-338

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jan Blanc, « La peinture d'architecture et de perspective dans la Hollande du XVII^e siècle », *Perspective* [En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/397> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.397>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

La peinture d'architecture et de perspective dans la Hollande du xvii^e siècle

Jan Blanc

RÉFÉRENCE

- KREMPEL, 1999 : Leon Krempel, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)*, Petersberg, Imhof, 1999. 400 p., 467 ill., 40 pl. ISBN : 3 932526 54 6 ; 84 €.
- LIEDTKE, 2000 : Walter A. Liedtke, *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries*, Zwolle, Waanders, 2000. 320 p., 317 fig., 32 pl. ISBN : 90 400 9490 X ; 70,99 €.
- HELMUS, 2002 : Liesbeth Helmus éd., *Pieter Saenredam, the Utrecht Work. Paintings and Drawings by the Seventeenth-Century Master of Perspective*, (colloque, Utrecht, Central Museum, 4 novembre 2000-4 février 2001/ Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 16 avril-7 juillet 2002), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2002. 304 p., 130 ill. n. et bl. et coul. ISBN : 9073285755 ; 38,5 €.

- 1 Si la peinture d'architecture et de perspective hollandaise du xvii^e siècle n'est pas une découverte récente, elle a récemment fait l'objet d'une attention toute particulière de la part des historiens de l'art, dont témoigne la publication, à quelques mois d'intervalle, de trois ouvrages importants en leur genre, écrits ou dirigés par Leon Krempel, Liesbeth Helmus et Walter Liedtke, et respectivement consacrés à deux peintres majeurs du Siècle d'or – Nicolaes Maes et Pieter Saenredam – et aux productions d'un centre artistique prolifique en tableaux de perspective, Delft.
- 2 Les enjeux, sensiblement différents, ainsi que les résultats obtenus et présentés par ces livres éclairent d'un jour nouveau les problématiques évoquées, mais ne peuvent être compris sans rappeler dans quel contexte historiographique ils s'inscrivent et quels débats ils réactivent. Tous les trois se réfèrent, directement ou indirectement, à la première étude majeure consacrée à la peinture architecturale et perspective dans les

Flandres et la Hollande du xvii^e siècle, la thèse inaugurale de Hans Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*, présentée à Hambourg, en 1908¹. Cette étude et, plus encore, sa réédition en 1979, augmentée et mieux illustrée², a constitué un événement historiographique important dans la mesure où, pour la première fois, ces tableaux longtemps considérés, de façon péjorative et peu nuancée, comme des « œuvres décoratives », sans grand intérêt artistique, faisaient l'objet d'un examen minutieux et d'une tentative de classification, par auteur, par type de sujet et par technique.

- 3 La réédition de l'ouvrage de Jantzen, il faut le souligner, s'inscrivait par ailleurs dans un contexte éditorial très favorable, dominé, déjà, par les premiers articles et les thèses de W. Liedtke et Arthur K. Wheelock³. *De facto*, il a eu un double impact sur l'historiographie. Il a d'abord encouragé les études dévolues à la peinture d'architecture hollandaise du xvii^e siècle, en incitant les historiens d'art à en interroger les fondements techniques et les caractéristiques formelles. Il n'est sans doute pas un hasard, de ce point de vue, que le succès de cette nouvelle édition d'un livre ait coïncidé avec l'engouement suscité, auprès des esthéticiens et des historiens, par les thèses nouvellement développées par Rudolf Arnheim sur la perception de l'œuvre d'art et de l'espace⁴.
- 4 D'autre part, la réédition du livre pionnier de H. Jantzen a amené les spécialistes de la peinture d'architecture et de perspective à se positionner clairement par rapport à des thèses déjà anciennes et, éventuellement, à susciter les débats et la polémique. C'est ainsi que, prenant un objet commun – les peintres d'architecture et de perspective delftois du xvii^e siècle –, les études d'A. K. Wheelock et W. Liedtke se sont souvent croisées, dans la bibliographie, en défendant des avis sensiblement différents sur les œuvres sur lesquelles elles étaient fondées. Sur ce plan, la parution d'un épais volume de W. Liedtke, *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries*, permet tout à la fois de se remémorer ces débats et de faire le point sur la recherche actuelle. L'historien ne s'y contente pas de reprendre le contenu des recherches qu'il a menées depuis une trentaine d'années sur les peintres d'architecture et de perspective hollandais, quoiqu'une partie du livre reprenne le contenu d'articles anciennement publiés. Il les passe au crible des études les plus récentes et remet en cause certaines des idées qu'il a pu défendre. Le titre choisi par Liedtke pour son étude est tout à fait significatif. Il ne reprend pas, en effet, contrairement à une plus récente exposition à laquelle il a lui-même participé⁵, la notion d'« école de Delft ». Et pour cause : comme il l'a fait ailleurs⁶, avec d'autres spécialistes⁷, Liedtke adopte une position critique à l'égard de l'usage de ce terme. Contrairement à A. K. Wheelock, pour lequel la notion fait sens, dans la mesure où, selon lui, il est possible d'identifier des caractéristiques et des constantes distinctes dans l'art et les techniques de la perspective des peintres d'architecture et de scènes de genre delftois, W. Liedtke la nuance, en soulignant notamment qu'il fallait davantage l'envisager sur un plan régional, en incluant l'influence périphérique de villes comme Rotterdam, Dordrecht, Gouda, Leyde ou La Haye. Il remarque aussi qu'à quelques exceptions près (le cas de Vermeer est effectivement marginal), les peintres voyagent et se déplacent de ville en ville, pour leur apprentissage ou afin de répondre aux demandes du marché et des commanditaires, si bien que les frontières strictement géographiques apparaissent le plus souvent davantage perméables qu'on ne l'imagine.
- 5 L'ouvrage de W. Liedtke offre d'autres avantages. Si parmi les peintres composant cette « école » certains artistes ont bénéficié d'un traitement de faveur de la part des historiens d'art (Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte⁸, mais aussi

Dirck van Delen⁹, Johannes Coesermans¹⁰ ou Cornelis de Man¹¹), l'historien d'art se consacre aussi à des artistes dont l'œuvre est moins bien couvert par la bibliographie. C'est le cas, notamment, de celui de Bartholomeus van Bassen, d'Anthonie de Lorme, d'Hendrick van Steenwyck le Jeune ou de Daniel de Blieck. Liedtke est également l'un des premiers, avec Jane Ten Brink Goldsmith¹², à souligner le rôle pionnier de Leonaert Bramer, qui semble avoir importé à Delft les procédés des décors illusionnistes italiens – Véronèse, Corrège, Niccolò dell'Abbate, Gentileschi, Lanfranco, Tassi –, ainsi que celui de Christian van Couwenbergh qui, avec Carel Fabritius, ont lancé le goût delftois pour la perspective « grandeur nature ».

- 6 W. Liedtke consacre en outre de longues et passionnantes pages à l'étude de la *Vue de Delft* de Carel Fabritius et à la reconstitution précise de son système d'installation optique – la plus complète et convaincante, à ce jour, et ce malgré de nombreuses publications antérieures sur la question¹³. À cette occasion, l'historien établit de façon assez solide les relations entre les pratiques et les théories de la perspective dans la Hollande du xvii^e siècle, quoiqu'il doute fortement de l'influence réelle des traités de Jean Dubreuil et d'Abraham Bosse sur les peintres néerlandais, insistant davantage sur les ouvrages de Samuel Marolois, plus faciles d'accès et donc, sans doute, plus utilisés par les praticiens. Sur ce point, W. Liedtke semble rejoindre les études passées qui, se fondant sur les principaux théoriciens et traités de perspective publiés dans la Hollande du xvii^e siècle (Hans Vredeman de Vries¹⁴, Samuel Marolois, Hendrik Hondius, parmi les principaux), ont notamment permis de montrer que, pour l'essentiel, les « savoirs perspectifs » des peintres hollandais du xvii^e siècle étaient plus techniques que scientifiques, et que les modèles (gravés, dessinés ou peints) y occupaient une place essentielle, dans la diffusion comme dans la production des œuvres.
- 7 Notons enfin que W. Liedtke consacre de nombreuses pages aux deux peintres qui, selon lui, ont le plus marqué, par la qualité ou l'originalité de leur art, la pratique hollandaise de la perspective : Johannes Vermeer et Pieter Saenredam, dont les travaux, souvent très complets et complémentaires, ont permis de dégager les personnalités artistiques, très différentes. Le premier est sans doute celui qui, de tous les peintres néerlandais s'étant essayés régulièrement et sérieusement à la perspective, a suscité le plus d'interprétations¹⁵. Chez lui, la perspective, sensiblement moins complexe que chez Saenredam, et déclinant des objets et des espaces souvent répétitifs et modulaires, est un outil, une technique visuelle et formelle mise au service de l'expression de l'histoire anecdotique et de sa perception. De ce fait, Vermeer n'est pas un « peintre de perspective » en tant que tel, mais plutôt un artiste qui s'est servi des procédés et des outils que lui fournissait cet art pour structurer et organiser l'espace narratif de ses œuvres. En témoigne, d'ailleurs, une connaissance et une pratique très pragmatique de la perspective, sans doute épaulées par l'usage incident d'une chambre noire (*camera obscura*), et visant essentiellement à l'anticipation – et donc la construction – des effets visuels de ses tableaux.
- 8 Pour Saenredam, la perspective n'est plus une pratique secondaire ou subalterne ; elle devient, comme le montre W. Liedtke, l'objet même de sa peinture. Saenredam consacre presque l'ensemble de sa carrière à la représentation d'églises réelles, dans lesquelles il passe de nombreuses journées, réalisant des esquisses « sur le vif » (*naer het leven*), avant de les transcrire (et de les transformer notablement) dans les tableaux qu'il peint dans son atelier. Sur ce travail particulier à Saenredam, et dont le protocole précis a sans doute été fixé par l'artiste lui-même, le catalogue d'exposition dirigé par

Liesbeth Helmus sur les vues des églises d'Utrecht dessinées et peintes par l'artiste néerlandais, *Pieter Saenredam, the Utrecht Work. Paintings and Drawings by the 17th-Century Master of Perspective*, et publié en 2002, offre une contribution plus importante encore que celle de W. Liedtke et constitue, de ce fait, un événement historiographique majeur. Regroupant des articles des meilleurs spécialistes, comme Arie de Groot (« Pieter Saenredam's views of Utrecht churches and the question of their reliability », p. 17-49) ou Michiel C. Plomp (« Pieter Saenredam as a draughtsman », p. 51-72), cet ouvrage offre un panorama presque complet de l'œuvre utrechtaise du peintre. Surtout, il permet de faire l'inventaire des procédés, divers et multiples, que Saenredam a employés, tout au long de sa carrière, pour produire ses dessins et ses tableaux d'architecture. On connaît, depuis les études pionnières de Rob Ruurs, l'existence d'une « méthode perspective » propre à Saenredam¹⁶. Le catalogue d'Utrecht n'apporte, dans ce domaine, rien de particulièrement nouveau, mais permet de mieux comprendre, grâce à un exposé clair et des schémas explicatifs particulièrement utiles, comment fonctionnait cette méthode et, surtout, quels étaient les avantages qu'elle offrait en termes de facilités de construction et de rapidité d'exécution. On regrettera toutefois que les auteurs n'aient pas suffisamment montré les variations qu'a pu connaître cette « méthode » tout au long de sa carrière de Saenredam, donnant parfois le sentiment – erroné, à notre avis¹⁷ – que le peintre se contentait d'appliquer un certain nombre de recettes, sans que la pratique résultant de celles-ci ne viennent les reformuler constamment. Un dernier apport majeur du catalogue dirigé par L. Helmus tient en la découverte d'une organisation iconographique des archives de Saenredam – essentiellement constituée de ses propres archives graphiques, ainsi que de quelques dessins collectionnés – et de leur utilisation intensive pour la conception et la réalisation des tableaux de perspective.

- 9 Si, comme on le voit, la connaissance des peintres d'architecture néerlandais du xvii^e siècle a connu, ces dernières années, des avancées remarquables, elle demeure encore trop lacunaire pour ce qui concerne l'étude des systèmes et des procédés perspectifs employés par les artistes néerlandais du Siècle d'or non « spécialistes ». La publication par Léon Krempel d'un ouvrage monographique consacré au peintre Nicolaes Maes eût pu être une belle occasion de procéder à une telle mise au point, au sujet d'un peintre qui, après son retour de l'atelier de Rembrandt, s'est fréquemment illustré dans le domaine en peignant des scènes de genre inscrites dans des perspectives souvent complexes. Ces recherches, toutefois, sont très décevantes. L. Krempel montre, à juste titre, que ces représentations perspectives n'apparaissent, dans l'œuvre de Maes, qu'entre 1654 et 1656, où les traces de l'enseignement de Rembrandt sont encore clairement visibles (*Adoration des bergers*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum). Néanmoins, ayant fait ce constat, il ne pose pas la question de l'enseignement : où Maes a-t-il appris son « métier » de « perspecteur » ? Est-il, comme, sans doute, Saenredam, un autodidacte, ou a-t-il bénéficié de l'enseignement d'un peintre spécialisé ? Et peut-on imaginer que Rembrandt ait joué un rôle dans cette formation, surtout si l'on considère que d'autres apprentis sortis de son atelier ont, eux aussi, pratiqué la perspective avec succès (Samuel van Hoogstraten, Gerbrandt van den Eeckhout, Carel Fabritius) ? En ne répondant pas à ces questions, L. Krempel occulte la part la plus obscure de l'œuvre de Maes et se contente le plus souvent de généralités sur l'« art perspectif » du peintre hollandais. L'une des œuvres les plus fameuses dans le domaine, la *Servante curieuse*, est méticuleusement étudiée. Pourtant la perspective n'y est pas évoquée. L. Krempel préfère insister, comme de nombreux historiens avant lui, sur le

contenu prétendument symbolique et moral de ces tableaux. Mais rien n'est dit du rôle narratif ou compositionnel de la perspective, dans cette œuvre, pas plus que de la relation spatiale entre les différents plans, qui rappelle étrangement certains tableaux de Pieter de Hooch ou de Johannes Vermeer. Plus traditionnelle dans sa conception générale – un catalogue raisonné, de type monographique, s'appuyant uniquement sur un corpus daté –, cette publication est globalement décevante, ne parvenant pas à se hisser au niveau des deux ouvrages précédemment évoqués, mais démontrant, par l'absurde, qu'il existe, y compris dans l'œuvre de peintres connus et déjà largement couverts par l'historiographie, des pistes de recherche à défricher afin de mieux comprendre le rôle et la fonction de la perspective dans l'art hollandais du Siècle d'or.

NOTES

1. Hans Jantzen, *Das niederländische Architekturbild. Inaugural Dissertation*, Halle, 1908. Cet ouvrage a été republié en 1910 sous le même titre à Leipzig.
2. Hans Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*, Brunswick, 1979.
3. Parmi les premiers articles de Walter A. Liedtke, on peut citer : « From Vredeman de Vries to Dirck van Delen : Sources of Imaginary Architectural Painting », dans *Bulletin of the Rhode Island School of Design*, LVII/2, 1970, p. 14-25 ; « Faith in Perspective : The Dutch Church Interior », dans *Connoisseur*, CXCI, 1976, p. 126-133. Quant aux premières études publiées par Arthur K. Wheelock, elles concernent également la peinture delftoise : « Carel Fabritius : Perspective and Optics in Delft », dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XXIV, 1973, p. 63-83 ; « Gerard Houckgeest and Emanuel de Witte : Architectural Painting in Delft Around 1650 », dans *Simiolus*, VIII, 1975-1976, p. 167-186 ; *Perspective, Optics and Delft Artists Around 1650*, New York, 1977. Cette thèse a été recensée par Walter A. Liedtke (*The Art Bulletin*, LXI, 1979, p. 490-496).
4. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception : A Psychology of the Creative Eye*, Londres, 1954.
5. Walter A. Liedtke, Michiel C. Plomp, Axel Rüger éd., *Vermeer and the Delft School*, (cat. expo, New York, Metropolitan Museum of Art/ Londres, National Gallery, 2001), New Haven, 2001. Pour une approche comparable, voir Michel C. Kersten, Danielle H. A. C. Lokin éd., *Delft Masters. Vermeer's Contemporaries : Illusionism Through the Conquest of Light and Space*, (cat. expo., Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, 1996), traduit en français sous le titre *Les Maîtres de Delft, contemporains de Vermeer*, Paris, 1996.
6. Voir notamment « Hendrick van Vliet and the Delft School », dans *Museum News* (Toledo Museum of Art), 1979, p. 40-52 ; « The Delft School, circa 1625-1675 », dans Frima Fox Hofrichter éd., *Leonaert Bramer (1596-1674) : A Painter of the Night*, (cat. expo., Milwaukee, The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, 1992), Milwaukee, 1992, p. 23-35.
7. Pour une synthèse de ces questions, voir Lyckle de Vries, « Hat es je eine Delft Schule gegeben ? », dans *Probleme und Methode der Klassifizierung* (colloque, Vienne), Vienne, 1985, p. 79-88.
8. Sur ces trois peintres, voir Walter A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft : Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte*, Doornspijk, 1982, recensé par Lyckle de Vries dans *Simiolus*, XIV, 1984, p. 137-140, et par Arthur K. Wheelock dans *The Art Bulletin*, LXVIII, 1986, p. 169-172.
9. Timothy T. Blade, *The Paintings of Dirck van Delen*, Minneapolis, 1976.

10. Walter A. Liedtke, « Johannes Coesermans, Painter of Delft », dans *Oud Holland*, XVI, 1992, p. 191-198.
 11. Walter A. Liedtke, « Cornelis de Man as a Painter of Church Interiors », dans *Tableau*, 1982, p. 62-66.
 12. Jane Ten Brink Goldsmith éd., Leonaert Bramer, 1596-1674. *Ingenious Painter and Draughtsman in Rome and Delft*, (cat. expo., Delft, Stedelijk Museum het Prinsenhof, 1994), Zwolle, 1994.
 13. Voir notamment Christopher Brown, *Carel Fabritius*, Oxford, 1982, recensé par Rob Ruurs dans *Simiolus*, XII, 1981-1982, p. 263-265, et par Walter A. Liedtke dans *The Burlington Magazine*, CXXIV, 1982, p. 303-304.
 14. Hans Vredeman de Vries, *Perspective*, La Haye, 1604-1605 ; Samuel Marolois, *Perspective*, Amsterdam, 1628 ; Hendrik Hondius, *Institutio artis perspectivae*, La Haye, 1622.
 15. Parmi les études essentielles, citons Arthur K. Wheelock, *Jan Vermeer*, New York, 1981 (1988) ; Jørgen Wadum, « Vermeer's Use of Perspective », dans Erma Hermens, Marja Peek, Arie Wallert éd., *Historical Painting Techniques, Materials and Studio Practice. Preprints of a Symposium. University of Leiden, the Netherlands, 26-29 June 1995*, Lawrence, 1995, p. 148-154.
 16. Rob Ruurs, « Saenredam : The Art of Perspective », Amsterdam, 1987, dans *The Burlington Magazine*, CXXX, 1988, p. 39.
 17. Voir l'article que nous avons consacré à ces variations : Jan Blanc, « De la méthode à la genèse de la perspective. Pieter Saenredam (1597-1665) et les vues de la Mariakerk à Utrecht (1636-1651) », dans Marisa Dalai, Marianne Leblanc, Pascal Dubourg-Glatigny éd., *L'artiste et l'œuvre : l'épreuve de la perspective*, (colloque, Rome, 2002), Paris, 2006.
-

INDEX

Keywords : architecture painting, perspective, historiography, School of Delft

Mots-clés : peinture d'architecture, perspective, historiographie, École de Delft

Index géographique : Hollande, Flandres

Index chronologique : 1600

AUTEURS

JAN BLANC

Université de Lausanne, Jan.Blanc@unil.ch